

„Teatrul românesc este un instrument minunat...”

Cu DAVID CREGAN

despre:

- posibilitatea de a te afirma ca dramaturg în Anglia
- magnetismul lui Ibsen
- exigențele Teatrului Royal Court
- ambiguitatea adevărului
- destinul teatrului englez
- subiectul mitic al lumii



David Cregan s-a născut în 1931. În 1965, Royal Court Theatre îi pune în scenă, fără decor, o primă versiune a piesei *Miniaturi*. Apoi, i-au fost inscenate piesele scurte *Transcendind* (la Royal Court) și *Dansatorii* (la Traverse Theatre din Edinburgh), ambele distinse cu premiul pentru o piesă nouă „Charles Henry Foyle”.

Piesa *Trei bărbați pentru Colverton* a cunoscut premiera la Royal Court Theatre, iar Casele de lângă zona verde a fost pusă în scenă în 1968.

A colaborat cu Stables Theatre Club din Manchester și cu Granada Television.

O convorbire realizată de PAUL TUTUNGIU

— *Sînt autori care au credea că scriu pentru toate epocile, și uneori lucrurile stau chiar așa; alții proclamă cu îndrăjire idealul timpului în care s-au născut. Dumneavoastră din ce categorie de creatori faceți parte?*

— Din punct de vedere biologic, țin de generația pe care azi o numim „de dinainte de război”, pentru că m-am născut înaintea celui de-al doilea război mondial.

Am crescut înconjurați de complicată sensibilități tipic englezești, într-o atmosferă călduroasă, introspectivă, sentimentală, liberală, respectuoasă față de societate, în care relațiile erau complet învăluite de purtări încântătoare, oferind protecție și permițând mișcarea liberă, ușoară, dintr-o clasă socială în alta. Astfel a fost cu puțină să-mi placă viața în cadrul forțelor armate aviatice (R.A.F.), în timpul cât am fost militar, și, de asemenea, aceea, mai rafinată, de la liceul de stat și de la Universitatea din Cambridge. Oricum, în majoritatea cazurilor, îmi păstram, neajutorat, sentimentele, pentru mine însumi. Bănuiesc că nu mă deosebesc de mulți englezi de vârsta mea, adică de cei ajunși pe la 50 de ani, și de cei din clasa mea, oricum s-ar numi ea în prezent.

Din punct de vedere spiritual, țin de o generație și o clasă marcate intelectual și social de nesiguranța din anii de după război, și care au învățat cu tristețe să nu se mai încreadă în utopism, să suspecteze scopurile pentru care se duc lupta, atunci când nu se vorbește decît vag despre mijloace, să se ferească din ce în ce mai mult de toate instituțiile — fie ele capitaliste, fie dorindu-se reformatoare — înclinind totuși spre romantismul acestora din urmă. Aș dori să cred că scriu pentru generațiile viitoare (cine n-ar dori asta ?); scrisul meu se construiește pe imagini care, deși realiste, nu capătă o direcție naturalist-conjuncturală; scriu într-un stil care nu-î nici pe departe obișnuit, deși cîteodată e luat drept semn de superficialitate.

Poate e demn de notat că în prezent locuiesc într-o casă ce aparține primăriei, că-mi trimit copii la școli de stat (în care, mai demult, predam) și că, deși accentul cu care vorbesc ei e al celor mai puțin favorizați de soartă, sînt convins că au o copilărie cu mult mai bogată în contacte umane decît am avut eu.

— Cînd ați început să scrieți dramaturgie ?

— Am început să scriu piese cînd aveam zece ani, pentru că îmi plăcea să joc teatru (nu am mai jucat din timpul școlii) și pentru că am descoperit că-i puteam face pe oameni să ridă.

În perioada sumbră a războiului, acest lucru era într-adevăr o destindere, dar era și o modalitate de a mă exprima, lucru pe care nu-l puteam realiza altfel.

Probabil că aceasta explică faptul că la universitate nu m-am dedicat dramei serioase, ci lumii revistei și comediei muzicale, genuri care de atunci nu m-au mai interesat, dar fără îndoială au avut un efect binefăcător.

— Este dificil să te afirmi ca dramaturg în Marea Britanie ? Cum s-a petrecut acest „fenomen”, în cazul dumneavoastră ?

— Este greu oriunde, deși, aici, existența companiilor de teatru *fringe**, care dau spectacole în săli mici, precum și existența trupelor *The Groups*** ușurează situația, cu condiția să nu scrii piese cu o distribuție mare. Eu am avut noroc, întrucît unui director de la Royal Court, Keith Johnstone, autorul unei cărți scilicet asupra tehnicii improvizației, intitulată *Impro*, i-au plăcut scenariile trimise de mine; pe vremea aceea, Royal Court era singurul teatru de avangardă din Londra, cu excepția teatrului cam specializat al lui Joan Littlewood, de pe Stratford East, în East End. Prin Keith am intrat la cursurile de improvizație, împreună cu alți scriitori, printre care Edward Bond, și am scris rapid cîteva piese care s-au jucat în spectacole de duminică seara. Acestea erau spectacole în care actorii jucau gratuit, iar tînărul autor putea să ia parte la repetiții și să învețe din ce se petrece în cursul desfășurării lor. Autorul era întotdeauna tratat drept cea mai importantă persoană de față, și nu i se dicta niciodată. Desigur, sensul existenței teatrului Royal Court era acela de a fi un teatru al scriitorului, și grija cu care era tratat tînărul aspirant (de către director, actori și scenograf) era imensă. George Devine, conducătorul companiei (cunoscută sub numele *The English Stage Company*), susținea că teatrul său are și privilegiul de a da greș. „Eșecurile” sale includeau pe cei mai buni scriitori din deceniile 5 și 6, ale căror piese, pe atunci respinse, sînt azi clasice. Osborne, Arden, Wesker, Jellicoe, Simpson, Bond, Pinter — toți au

* Companiile de teatru de genul *fringe* — *The Bush Theatre*, *The Orange Tree*, *The I.C.A.*, *The Soho Poly*, *The Elephant* și altele, precum *The King's Head*, joacă în spații mici în toată Londra, dînd spectacole în pauza de prînz.

** *The Groups* (grupurile) sînt grupuri ambulante (de obicei subvenționate de stat), care colindă țara. Unele (*Joint Stock*, *Red Ladder*, *Wakefield Tricycle*, *Monstruous Regiment* — acesta din urmă fiind o companie exclusiv feminină) prezintă piese menite să trezească în public o atitudine politică, altele (*Theatre Machine*, *The People Show*, *The Moving Picture Mime Show*) sînt specializate în improvizație și mimă. Aceste trupe joacă oriunde este posibil: în licee, în sălile de intrinire ale primăriilor, în aer liber etc.

debutat acolo și au suferit de pe urma criticilor (care fac dificilă afirmarea) în acele zile. Acum nu mai există nici un teatru, în Londra sau în altă parte, care să-i educe atât de complex pe tinerii dramaturgi. Din păcate, criticii dăinuie, și în mare parte rămân la fel de influenți și de superficiali.

— *Scriveți teatrul de pe cînd erați copil sau adolescent, fiindcă doreați să spuneți ceva lumii ?*

— Doream să-i uimesc pe oameni cu ceea ce poate teatrul. Întotdeauna am dorit asta, încă de pe vremea cînd asistam, în fiecare săptămînă, la succesiunea de farse englezești pe care teatrul din orașul nostru le pune în scenă în lăzile și tristele zile ale războiului, în timp ce cei trei frați ai mei mai mari erau pe front. Am crescut urînd urîtenia, și brutalitatea, și filistinismul din oameni, din instituții, și, cludat, din arhitectură, și am susținut fără rușine, în tot ce-am scris, plăcerea ca sens al vieții. Nu intenționez să definesc plăcerea, întrucît mă îndoiesc că după aceea aș mai scrie.

— *Ce dramaturg din trecut v-a „influențat“ ?*

— Am fost profund impresionat, copil fiind, de scriitorii englezi de farse (doream, la teatru, ca piesa să nu se mai termine !), și apoi, pe cînd aveam 12 ani, de către Ibsen (mă stîrnise un turneu cu *Hedda Gabler*), ale cărui construcții poetice m-au uimit prin complexitatea și concizia cu care resping filistinismul și comportamentul burgheziei mijlocii.

— *Se spune că teatrul comunică mai mult adevăr decît orice alte modalități ale scrisului literar. Care este părerea dumneavoastră ?*

— Întrebarea este cam imprecisă, din cauza aceluia cuvînt ambiguu, „adevărul“, pentru care nu există o definiție. Teatrul poate să mintă vorbind despre viața oamenilor, la fel ca oricare altă formă de artă, și foarte des chiar asta face *minte*. Chiar piese care multă vreme au fost considerate „adevărate“ pot cădea în mințile unor regizori cu o gîndire confuză sau arogantă, ca Terry Hands de la R.S.C., de exemplu, și, astfel, devin mai puțin oneste. Oricum, teatrul utilizează ca material ființe umane, actori, și cînd aceștia se comportă pe scenă non-uman sau neverosimil, atunci minciuna e evidentă, cel puțin pentru o parte dintre noi. Cu toate acestea, există foarte multă minciună de acest fel în teatrul britanic de azi, și mulți oameni par să o considere chiar un ecou al adevărului. Poate că am ajuns să dorim un plus de emfază în lumea noastră

plcticoasă ; numai astfel s-ar justifica reputația specială a unor vedete ca Allan Howard, ale cărui excese de fantezie l-ar face pe Henry Irving să roșească, și care pe mine mă obosesc, fără să mă impresioneze vreodată. Nu, nu cred că teatrul este în mod natural mai adevărat sau mai puțin adevărat (orice ar însemna asta) decît alt gen de artă. Am observat că în România se vorbește despre teatru ca proces de educație. Întrucît nu sînt doi profesori care să fie de acord asupra definiției adevărului, după părerea mea, un teatru educativ cu siguranță că minte pe cineva. Totuși există un prag în calea minciunii directe, și acesta poate fi uneori eficient : teatrul trebuie să convingă un public compus din ființe umane. Dar chiar și această opreliște poate fi ocolită ; manipularea inteligentă a retoricii (dușmanul oricărui fel de teatru) poate deștepta pe gînditorii adormiți, făcîndu-i să creadă că ceea ce văd ar putea fi adevărat. Un exemplu de felul acesta, din teatrul britanic, este piesa *Equus*.

Cred că cel mai rău lucru pe care îl poate face teatrul este să confirme sau să distrugă situații existente, fără să țină seama de dorințele sau durerile oamenilor. Atunci cînd face bine — atunci cînd spune adevărul ? — este adesea considerat imoral, în special de autorități. Cam asta-i tot ce pot spune, dar, bineînțeles, as mai putea să vă trimit la Aristotel, care a spus cam tot ce este interesant la acest punct.

— *Ce glorie își poate dori un dramaturg — să fie jucat în țara lui, sau în toată lumea ?*

— Un dramaturg dorește să-și vadă piesele jucate corect (înțeleg, nu numai interpretate) în fața cît mai multor oameni, și să poată continua să scrie. La urma urmei, scriitorul creează pentru public, și viața lui nu are rost dacă munca i se transformă în teancuri de hîrtii pe rafturi prăfuite sau dacă este o simplă scară pentru succese într-o carieră academică. El are nevoie să vorbească tuturor, dar nu poate face aceasta fără să emită și banale generalități, dacă nu scrie pornind de la și pentru societate, adică pentru țara pe care o cunoaște. Găsesc că moda tot mai răsîndită a subiectelor istorice sporește tendința de a emite generalități solemne și plcticoase, greșeală în care dramaturgii pot cădea cu mare ușurință, dacă încetează să mai aibă viață, haz și dacă încep să vindeze reputația de Mare Gînditor. Este important să înțelegem că vorbele (materia din care Marii Gînditori își „torc“ gîndurile) reprezintă numai jumătate din piesă. Cealaltă jumătate se compune din cuvintele care nu sînt utilizate. Numai dramaturgii plini de viață și precizie cunosc acest lucru.

— *Hegel a prezis că teatrul va dispărea. Alți gânditori susțin că teatrul va exista întotdeauna. Ce întrevedeți dumneavoastră ?*

— Hegel, unde ești acum ? Faci oamenii să ridă și să plângă, cu milioanele, în fiecare seară ?

Nu sint profet ; de cînd mă știu, se spune că teatrul e pe moarte — am înțeles recent pe cineva care mă credea și pe mine mort —, dar teatrul trăiește și continuă să-i sîcîie pe oameni cu faptul că trăiește. Sigur e că va rămîne viu atîta timp cît va fi cea mai agresivă formă de spectacol public și atîta timp cît nu va deveni respectabil și nu-și va pierde contactul cu viața cea de toate zilele. Este adevărat, totuși, că moartea teatrului s-ar putea produce pe neobservate, chiar dacă reprezentațiile publice ar continua în număr mare. De exemplu, Broadway trăiește, West End trăiește, multe teatre de stat trăiesc, în sensul că se cumpără bilete și se vînd bilete și că profesiunea ca atare poate să asigure cîștigarea existenței, dar ce fel de viață este aceasta ? Teatrul, ca și alte arte, poate fi ușor conservat și transformat în ceva oficial. În teatrul britanic a existat cel puțin un semn de viață, în perioada în care piesa lui Brenton *Romanii în Bre-tania* a ocupat pagina întâi a ziarelor timp de două săptămîni, iar celor de la National Theatre li s-a cerut să demisioneze din cauza ei. Eveniment rar și în-viorător, despre care, întrucît nu am văzut piesa, nu pot spune mai mult. Referitor la aceasta, există o atracție generală pentru piesele anticonformiste — probabil că există mai mult teatru de calitate, în cel mai larg sens al cuvîntului, la Radioteleviziunea britanică (nu atît în versiunile scurte ale pieselor serioase, cît în seriale) decît pe scena londoneză, și există probabil un teatru mult mai „viu” pe scenele din restul Marii Britanii decît la Londra, deși acest lucru nu este pe deplin dovedit.

(Continuare din p. 79)

oricînd „paternitatea”, apoi textul a fost dactilografiat. Sebastian și-a ars în sobă propriul manuscris. Pentru edițiile piesei, s-a folosit ulterior dactilograma revăzută de Mihail Sebastian. Restul... se cunoaște.

— *Toate acestea, și încă altele multe, despre omul și scriitorul Mihail Sebastian vor fi trecute în cartea care,*

Da, presupun că spectacolul cu oameni care joacă un eveniment, cît pot ei de spontan, va dăinui, pentru că întotdeauna vor exista în oameni energii interioare interzise, dar trăite profund și care vor căuta o eliberare. Vor exista întotdeauna un Dario Fo, un Grotowski, și dacă nu, atunci nu va mai exista viață nicăieri.

— *Lansînd spectaculoase concursuri, grecii au scris piese cu subiecte date, decupate din mitologia antică. Dacă s-ar organiza acum o competiție internațională, ce subiect sau mit ar trebui propus scriitorilor, drept punct de plecare pentru a scrie piese de teatru ?*

— Sisif.

— *Ați fost nu de mult în România și ați văzut spectacole. La întoarcere, ați simțit nevoia să vorbiți cunoscuților dumneavoastră despre teatrul românesc ?*

— Cred că energiile mele sînt în întregime solicitate de îndeplinirea sarcinii dificile de a scrie eu însumi piese ! Totuși, am contactat British Council, solicitîndu-le ajutorul în încercarea de a aduce trupa Teatrului „Bulandra” în Anglia, pentru a arăta măiestria ei remarcabilă din *Scrisoarea pierdută*, perspicacitatea ei minunată (politică și scenică, printre altele) din *Furtuna* și finețea observațiilor despre teme și oameni contemporani din frumoasa piesă *Interviu*. Ați putea continua acest început cu ajutorul lui Bruce Nightingale, atașatul nostru cultural la București.

Cele ce am văzut în România m-au făcut să cred că teatrul românesc este un instrument minunat. M-a cam obosit plasarea subiectelor în istorie. Oricum, plîngerea mea că n-ar exista inovație poate fi ecoul plîngerii dumneavoastră cu privire la ceea ce se poate vedea la Londra...

mărturiseați, așteaptă doar liniștea prielnică pentru a fi scrisă. Observ că piesa Steaua fără nume — Ursa Mare, cum gîdea inițial dramaturgul s-o numească — este un punct luminos în amintirea dumneavoastră...

— Pentru mine, povestea *Stelei fără nume* nu se va termina niciodată. Va face parte din mine — din partea mea cea mai adevărată — cît timp voi mai trăi.